

João Dionísio, “Grandeza, génio, transmissão”, *Estranhar Pessoa*, 3, Out. 2016, eds. Rita Patrício, Gustavo Rubim, p.45-57

https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/58ec92a4197aea316e8f26e6/1491899044780/Revista+Estranhar+Pessoa+n3_Grandeza%2C+g%C3%A9nio%2C+transmiss%C3%A3o.pdf

Grandeza, génio, transmissão

João Dionísio

(Centro de Linguística da Universidade de Lisboa)

Dados os três níveis de grandeza que, no ensaio “Impermanence”, Fernando Pessoa considera poderem ser atingidos por uma obra de arte, é certo que parte substancial do que publicou em poesia e em prosa atingiu um nível superior ao da recepção imediata, no seu espaço e no seu tempo. Sendo pelo menos seguro que o estatuto especial da obra pessoana é reconhecido na posteridade, característica do segundo nível de grandeza, existem sinais suficientes para alguns críticos ponderarem a hipótese de o terceiro e mais alto nível ter sido ou poder vir a ser atingido. Esta hipótese é verificável quando, nos termos daquele ensaio, a obra obtém reconhecimento num ambiente mais amplo: “The widest environment is that which is not that of a certain nation, nor even of a certain civilization, but of all nations in all times, and of all civilizations in all their eras” (Pessoa, ed. Zenith 2000: 231). Uma leitura fundamentalista deste passo dá a entender que nenhuma obra atingiu, ou sequer pode atingir, o terceiro nível de grandeza de que fala Pessoa, pois nem a grande literatura do presente pode constituir a grande literatura do seu passado,¹ nem a globalização literária aparenta ter cobertura suficiente para que, por exemplo, a *Iliada* seja apreciada em todos os pontos do planeta. O desenvolvimento do ensaio “Impermanence”, no entanto, mostra que Pessoa pensa exclusivamente na fortuna da literatura ocidental, daí a exemplificação seguinte para cada um dos níveis de grandeza (começando por um autor aquém do primeiro grau): “A Kipling is for a passing mood. A Tennyson is for an age. A Spenser is for a civilization. A Milton is for all of time” (Pessoa, ed. Zenith 2000: 233). Sendo a superação da contingência temporal assunto de vários ensaios de Pessoa, designadamente “Erostratus”, a superação da circunstância espacial é sinalizada sobretudo pela publicação de poemas seus em inglês e pela intenção de

¹ Apesar da reversão cronológica assinalada num dos trechos de “Erostratus” a respeito de Guilherme Braga e de Cesário Verde: “And even if, as is quite probable, Braga’s casual poems made Cesário find himself, even if by a plagiarism without plagiarism, the earlier man is nevertheless smaller. It is the later man who is the earlier” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 133). Sobre impressões de reversão cronológica, cf. Bloom, 1973: 15-16 e 139-155.

publicar em Inglaterra, não tanto pelo gracejo “Já suis partout” com que comenta a vinda a lume na revista *Je suis partout* de um artigo de Pierre Hourcade (Pessoa, ed. Martines 1998: 161).

Tendo em conta o que faz com que um texto seja reconhecido num tempo posterior ao do seu escritor e num espaço diferente daquele em que o autor escreveu, o presente artigo começa por centrar-se em aspectos da autoria para Fernando Pessoa, tomando como termos operatórios a palavra “grandeza” e seus derivados sobretudo nos textos de crítica que publicou em vida. Darei atenção, depois, a um vocabulário alternativo, que por vezes com aquele se cruza, na apreciação de obras literárias e dos seus autores. O terreno em que começo por me situar é o da história da literatura, que parece ser um campo privilegiado para dar uma resposta à pergunta “O que é o autor para Fernando Pessoa?”. O *corpus* a observar foi sendo publicado ao longo de aproximadamente 23 anos, desde “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” e dos seus artigos sucedâneos, publicados n’A *Águia* em 1912, até “Nós os de *Orpheu*”, vindo a lume na revista *Sudoeste*, em 1935. Alguns documentos do espólio servirão para reforçar ou enfraquecer, de qualquer modo complicar, a leitura deste *corpus*. Na parte final, mais baseada em textos de outro tipo (sobretudo epistolar), procuro reflectir sobre maneiras de editar enquanto garante da circulação de textos no espaço e no tempo e, portanto, como instrumento para ser reconhecida a condição de grandeza. A sucessão destas partes é determinada pela verificação de que a actividade editorial vem por definição *depois*, quer dizer, em relação ao assunto deste artigo, a grande literatura não costuma ser um efeito das edições que a transmitem (já o inverso sendo habitual).

Nos artigos fundadores publicados n’A *Águia*, peças argumentativas de fôlego, de índole positivista e dotadas de um propósito taxonómico forte, Pessoa apresenta a grandeza de um período literário como derivado da grandeza dos seus representantes individuais. A par de uma tal caracterização diferida de grandeza, este conceito encontra então definições heterogéneas: desde a tónica na novidade – “entendendo por grandeza o seu valor criador de novos elementos espirituais de criação” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 53); passando por uma caracterização relacional – “máximo equilíbrio da subjectividade e da objectividade” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 48); até uma visão de pendor analítico – “o grau de construtividade, de intensidade e de individualidade que se revelem nas obras da corrente, dirá da grandeza dos seus poetas” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 38).²

² Sobre a história literária e o papel da “constructividade” na visão de Pessoa, cf. Patrício, 2012: 236-257 e 154-160.

Traços destas definições de grandeza, experimentadas sob vários ângulos, reaparecem na crítica de Pessoa, tendo o campo vocabular associado a este termo sido entendido desde relativamente cedo como uma ferramenta apta para graduar a importância de obras literárias. Porque não tem forte capacidade auto-explicativa, e precisado que está de perífrases, o léxico da grandeza serve sobretudo em introduções e em conclusões, os lugares mais habitualmente sintéticos do texto. Ao mesmo tempo, por pertencer a uma linguagem de transacção comum e vaga, Pessoa não deixou de se servir dele em juízos que, devedores na aparência de pleonasmos e paradoxos, também podem ser exercícios de precisão. Sob a pena de Álvaro de Campos, refere-se à “grande grandeza” de Shakespeare (Pessoa, ed. Martins, 2000: 520) e Manuel Vigiário, apresentado como um pequeno lavrador, é, no título do texto que dele trata, um “grande português” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 364). Em diversos documentos do espólio a dimensão lúdica subjacente à manipulação do vocabulário da grandeza surge por exemplo a propósito de uma publicação de António Ferro: “Este livro é o maximo do minimo” (Pessoa, ed. Bothe 2013: 112); ou, em sentido oposto, no apontamento sobre Gomes Leal em jeito de solilóquio: “Sim. Gomes Leal é um excelente poeta. Mas é o peor grande poeta que conhecemos” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 164); por fim, acerca de Fausto Guedes Teixeira, recorrendo a fórmulas algures entre o truísmo e a retórica de Almada Negreiros: “É quasi um grande poeta. Para isso, falta-lhe só o ser um grande poeta (...) É o peor grande poeta que conheço. Seria superior se não fosse tão inferior” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 273).

Bem entendido, além de servir para estes juízos, o léxico da grandeza fundamenta parte da visão da história literária que Pessoa apresenta nos artigos d’*A Águia*. Mas o valor operatório que lhe é atribuído percebe-se especialmente bem mais tarde, no “Estudo crítico” incluído na novela *António*, de António Botto, publicada em 1933. A propósito do sentimento de moralidade, que Pessoa diz ser um dos atributos da grandeza, afirma-se neste estudo que o cristão lê com devoção “os passos mais escabrosos da Bíblia”, do mesmo modo que o inglês moralista da época vitoriana lê com apreço “as maiores escabrosidades de Shakespeare”. Tanto as escabrosidades da Bíblia, como as de Shakespeare, argumenta Pessoa, são anuladas por aquilo que designa primeiro “a sagração humana das eras e da tradição” e a que chama depois “decreto régio da Tradição da qual todos vivemos súbditos” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 487-488). A tradição é a responsável por, no presente, Shakespeare ser grande já antes de ser lido e de Homero ser grande “sem nunca o podermos ler” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 488). Um documento do espólio evidencia o mesmo tipo de percepção em relação a Camões, com uma significativa variante no final que, parecendo dizer respeito aos autores do presente, é indelével da dimensão antecipatória dos artigos d’*A Águia*:

Luiz de Camões, poeta, antes de ser Luiz de Camões, poeta, já era Luiz de Camões poeta. § Quer isto dizer, mais em humano, que antes de ser conhecido como poeta já Luiz de Camões era o poeta que era. (...) § O que é sempre bom notar é que um indivíduo conhecido, antes de ser conhecido era desconhecido. Tanta gente esquece isto que é bom fazer clepsydra d'esta afirmação. (Pessoa, ed. Bothe 2013: 89).

Por neste trecho o passo “um indivíduo conhecido, antes de ser conhecido, era desconhecido” constituir referência à previsão do aparecimento de um Super-Camões, a grandeza aparece como inibidora da leitura: a grande literatura é aquela que antes de o ser já o era; a grande literatura é a que antes de ser lida já foi lida. Ora, é contra os bloqueios suscitados pela *overdose* da nossa condição de súbditos da Tradição que Pessoa se manifesta ao dizer que nunca ninguém leu a *Faerie Queene* de Spenser (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 150) ou, de maneira menos sumária, escreve o apontamento seguinte, feito a partir de uma observação de Dante Gabriel Rossetti:

Rossetti said that Shakespeare' sonnets were greater than all [because] they were written by Shakespeare □ § This is an amusing bit of nonsense. Rossetti seems to think that these great poets are as high mountains in an absolute sense, that are very high to-day and are very high to-morrow, and are only very high, without changing the altitude. § Not so. There are no *great* poets in so absolute a sense; there are *great memorials* of poets and in proportion as those great monuments are great we call the poet great. (Pessoa, ed. Bothe 2013: 221-222)

O reconhecimento de grandeza seria portanto derivado de uma tradição lapidar, da perpetuação de uma impressão através de grandes monumentos que proporcionalmente comunicam a respectiva grandeza aos autores a que dizem respeito. A versão fúnebre da grandeza é a que está associada a uma fama estatutária ou de inscrição tumular, como a apontada a propósito de Spenser por contraste com Shakespeare (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 137). Não é, assim, por acaso que Pessoa escreve em sentido predominantemente memorial nos artigos publicados n'A *Águia*, pois está a referir-se aos autores de que fala sobretudo em modo *tradicional*. Este respeito pela tradição – note-se que Pessoa menciona Homero e Shakespeare como as culminâncias da literatura (Pessoa, ed. Martins, 2000: 53) e antes indicara Spenser, Shakespeare e Milton como as culminâncias do período áureo da literatura inglesa (Pessoa, ed. Martins, 2000: 12) – não o impede de defender a inexistência de

montanhas em acepção absoluta. Os picos montanhosos não são igualmente altos hoje e amanhã, sem mudança.

Por isso a montanha Camões não tem de medir no futuro o que medira no passado. De maneira ainda mais nítida a montanha que iria tomar o lugar do grande épico português não tem sempre a mesma configuração: Guerra Junqueiro começa por surgir a par de António Nobre e de Eugénio de Castro no estádio juvenil da nova poesia portuguesa (Pessoa, ed. Martins, 2000: 22-23); logo depois a sua *Oração à Luz* é considerada a “obra máxima da nossa actual poesia” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 47); e dois anos passados Pessoa escreve que “a *Pátria* de Junqueiro é, não só a maior obra dos últimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura”, acrescentando em tom contemporizador: “Os *Lusíadas* ocupam honradamente o segundo lugar” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 93). Mas a seguir a 1914 nada, remetendo-se Pessoa ao silêncio acerca de Guerra Junqueiro, embora num apontamento do espólio datável talvez de 1915 se leia: “Guerra Junqueiro? Tenho uma grande indiferença pela obra d’elle. Já o vi... Nunca pude admirar um poeta que me foi possível ver” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 150). Em 1923 Junqueiro morre, o que Pessoa confirma na sumária declaração de óbito: “Junqueiro morreu logo que morreu” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 286).

Além de as formas de relevo, mais ou menos montanhosas, não serem intemporalmente fixas, há a questão adicional de reconhecer a forma de relevo dos autores cuja obra é demasiado recente para já ter passado pelo crivo da tradição. Sobre a dificuldade de fazer justiça aos seus contemporâneos, Pessoa pronunciou-se no mesmo estudo crítico publicado em 1933 sobre (e com) *António*, de António Botto:

Efectuaremos esse intento [ser justos em relação aos nossos contemporâneos] se, conhecendo a nossa incompetência para sentirmos as obras de um autor como conjunto, nos dispusermos a considerar cada obra como conjunto e totalidade, como a única do seu autor, como de um autor que não sabemos quem seja. Assim nos aproximaremos de um vago arremedo de justiça (Pessoa, ed. Martins, 2000: 488).

Um tal arremedo de justiça, baseado em parte na ficção de um autor de identidade ignorada e assim na evacuação do conhecimento do autor como condição prévia para a formulação do juízo acerca da sua obra, é a expressão pública do que, noutra forma, Pessoa escrevera a Gaspar Simões no ano anterior. Em carta com data de 12 de maio de 1932, aconselha o seu correspondente a propósito da polémica em que ele se envolvera com António Sérgio: “responda como se não houvesse Antonio Sergio, abstracta e

descarnadamente, como se discutisse, em termos geométricos, com Euclides, ha muito falecido” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 187). E depois em 16 de julho de 1932, Pessoa insiste: “Por mim, em coisas d’estas, prefiro ver a frieza absoluta, que trata o adversário como se elle fosse só o que escreveu” (Pessoa, ed. Martines 1998: 194). Com vista a atingir este objectivo de arremedo de justiça (variavelmente sustentado pela ficção de um autor desconhecido, falecido há muito tempo ou coincidente com os textos que escreveu),³ Pessoa tende a preterir uma linguagem demasiado contaminada pela tradição, a linguagem da grandeza, e a preferir uma escala que entenderá mais apta para o juízo de valor. Se bem que com diferenças ao longo do tempo,⁴ esta escala parece fixar-se predominantemente em três patamares, dois dos quais costumam vir associados à grande literatura, enquanto um outro patamar se refere às criações verbais que não chegam ao limiar da admissão ao estatuto literário.

Comecemos por este patamar da exclusão. É o patamar que Pessoa, sem o vincular ao exercício profissional do periodismo,⁵ designa “jornalismo” e que aparece referido em três das críticas que publicou. Pela negativa, surge na nota produzida em 1915 sobre a novela *O Varre Canelhas*, de Joaquim Leitão. Embora adepto de que um juízo sobre uma obra só devesse ser formulado de acordo com as características definidoras do género a que pertence, e neste caso Pessoa chega a dizer que “Novela, propriamente, não a há”, o crítico afasta a suspeita de que a sua opinião negativa sobre vários aspectos deste texto pudesse levar o leitor a pensar que estava ao nível de jornalismo e conclui:

A novela do sr. Joaquim Leitão está escrita com aquela facilidade e comunicabilidade simpática que a reportagem superior frequentemente radica nos seus práticos. Não se vá ler nisto que colocamos a obra ao nível intelectual do alto jornalismo. Corre nas veias da novela melhor sangue espiritual do que esse (Pessoa, ed. Martins, 2000: 116-117).

O mesmo não pode dizer acerca do sangue espiritual que corre nas veias de um livro recenseado dois anos antes. O romance *O Gomil dos Noivados* suscitou a Pessoa uma crítica

³ Sobre a ficção da concentração exclusiva do crítico no objecto de apreciação, cf. Patrício 2012: 234-235.

⁴ Num artigo sobre as caricaturas de Almada Negreiros, publicado em 1913, a escala tripartida inclui o nível da inteligência ou do brilho, o nível superior do talento e o nível máximo do génio (Pessoa, ed. Martins, 2000: 89). Num dos trechos associados a “Erostratus”, a escala é semelhante: “Intelligence presents three forms, which we can conveniently call genius, talent and wit, taking the last word in the broader sense of bright and active intelligence, of the kind though not of the degree of common intelligence, and not in the particular sense of the capacity for making jokes” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 129). Há momentos em que as duas linguagens – a da grandeza e a do génio – estão igualmente presentes, como neste trecho de “Erostratus”: “The greatness of a phrase of Goethe lies in that it is not the phrase itself, but the consequence of genius” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 132).

⁵ “Great art is not the work of journalists, whether they write in periodicals or not” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 182; cf. também *idem*: 233).

que começa sem piedade: “Pegue-se num corno, chame-se-lhe prosa, e ter-se-á o estilo do sr. Manuel de Sousa Pinto”. Depois de uns quantos parágrafos destituídos de benevolência, a conclusão aproxima-se sob a forma de um apelo para que o escritor do *Gomil* retornasse ao género jornalístico que o tornara conhecido: “Deixe-se disso, Sousa Pinto. Torne à crónica, homem; escreva como deve e pode e deixe os romances aos romancistas” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 81 e 83). Entretanto, além destes escritores dos quais hoje não resta memória, a tradição não fica imune à leitura de Pessoa. No artigo de 1928 “O provincianismo português”, o mal assim designado aparece exemplificado com Eça de Queirós, sobre quem se diz: “Compare-se Eça de Queiroz, não direi já com Swift, mas, por exemplo, com Anatole France. Ver-se-á a diferença entre um jornalista, embora brilhante, de província, e um verdadeiro, se bem que um limitado, artista” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 373). Fora da literatura portuguesa, e fora dos textos publicados em vida, um tratamento semelhante é reservado para Oscar Wilde numa observação que começa: “Wilde, afinal, não foi senão o jornalista do humanismo. O seu estylo era só para amanhã de manhã (...)” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 308); num dos apontamentos de “Erostratus”, Shaw, Chesterton e Wells são abordados de forma semelhante (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 167).⁶

Brilho, inteligência, elegância verbal e outras qualidades são traços que podem ser detectados tanto no patamar abaixo do limiar do que é arte ou já nos dois patamares superiores, o do talento e o do génio. Em ambos estes patamares se faz sentir, de acordo com Pessoa, um “desvio patológico equilibrado”, tratando-se de um desvio sintético (no caso do génio) ou de um desvio analítico (no caso do talento) (Pessoa, ed. Martins, 2000: 185):

Ora um desvio patológico equilibrado é uma de duas coisas – ou o génio ou o talento. A esse desvio equilibrado chamar-se-á génio quando é sintético, talento quando é analítico; génio quando resulta da fusão original de vários elementos, talento quando procede do isolamento original de um só elemento.

A título de exemplo da aplicação destas categorias na crítica literária pessoana, em 1935, no remate do conhecido artigo sobre Vasco Reis e *A Romaria*, encomendado depois de se saber do prémio que lhe fora atribuído pelo SNI no ano anterior, Pessoa reconhece talento

⁶ “Whether it be Mr. Shaw or Mr. Chesterton, or Mr. Wells, the style of writing is the same. It consists in putting down what you think without thinking it. It is this that is journalism – in journalism because there is no time; here because there is journalism. The fatal wish to impress the public this evening, as if there were no mankind, is at the lack of betterness of it all”.

àquele autor, como em 1913 reconheceria a sua presença em Almada caricaturista e em 1922 em Botto poeta (Pessoa, ed. Martins, 2000: 499, 90, 185).

Já quanto ao génio, a mais circunstanciada descrição dos seus elementos constitutivos vem a lume em 1923 na revista *Contemporânea*: predisposição, preparação, educação feliz na infância, influência do meio onde vive o escritor já em idade adulta. A muito improvável coligação destes elementos leva Pessoa a dizer que o génio é um acidente final construído pelo Destino (Pessoa, ed. Martins, 2000: 190-191). Se não estou em erro, assim mesmo expresso e não sob outra designação, a condição de génio é atribuída a um único autor nos textos de Pessoa publicados em vida.⁷ É no ano seguinte, e em termos aparentemente devedores de Carlyle, que Pessoa assinala o génio de Mário de Sá-Carneiro, referindo-se à dádiva desta condição pelos Deuses como uma maldição concedida aos criadores, pares destes mesmos Deuses (Pessoa, ed. Martins, 2000: 227-228).⁸

Na medida em que esta condição está dependente de mecanismos de reconhecimento e, portanto, de transmissão, a questão editorial ganha um significado particular neste âmbito e Pessoa foi consultado a propósito da edição da obra de Sá Carneiro. A identificação dos princípios subjacentes ao modo como Pessoa actuaria editorialmente com os textos do amigo poderia servir como base para procedimentos análogos, contribuindo assim para uma redução do *pathos* em torno da questão “como editar Pessoa?”. Mais do que um pensamento sistemático, pode detectar-se uma atitude editorial da parte de Pessoa,⁹ sob o pano de fundo da relação entre a definição de autor e o papel da edição, articulável em quatro pontos:

1 – Contra o anúncio formal feito pela *presença* de umas Obras Completas de Sá Carneiro, Pessoa advoga a edição de Obras Incompletas, pois delas deveriam ser excluídos dois livros da fase da formação do seu amigo: “Elimino o volume *Principio* pela simples razão de que não presta, e o mesmo critério me leva a excluir a peça *Amisade*, que o precedeu, e que nunca li, por imposição do proprio Mario de Sá Carneiro” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 97; cf. também Pessoa, ed. Bothe, 2013: 236).

⁷ No artigo “António Botto e o ideal estético em Portugal”, Winckelman e Pater são apresentados como representantes do génio, mas nenhum deles é aí visto na qualidade de escritor (Pessoa, ed. Martins, 2000: 185).

⁸ Termos aparentados aos das observações sobre Mário de Sá Carneiro aparecem num apontamento sobre Shakespeare: “Probably men of genius are angels that God does not want. If that is so, it may be interesting to investigate why he does not. Vox populi is certainly often Vox Dei in the sense that mankind hardly ever accept them (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 241). Cf. também Pessoa, ed. Zenith, 2000: 151, 173. O trabalho de referência acerca da questão do génio na reflexão de Fernando Pessoa é a edição de Jerónimo Pizarro dos escritos pessoanos sobre génio e loucura (Pessoa, ed. Pizarro, 2006).

⁹ O campo desta reflexão é apenas numa pequena parte coincidente com o que Pedro Sepúlveda diz ser o “pensamento de índole editorial” que determina os fundamentos da obra pessoana (cf. Sepúlveda, 2013: 18, 40, 99, 338).

2 – Definido o *corpus*, se dele subsistir mais do que um testemunho deve prevalecer o documento dotado de maior autoridade, como se depreende de um passo de carta iniciada a 2 de Abril de 1933 e dirigida a Gaspar Simões, onde se menciona a previsível edição dos poemas de Sá Carneiro:

Estive hoje a rever o que tinha passado a limpo, e a fazer certas emendas, sobretudo as que derivavam de uma comparação do texto escrito do Sá-Carneiro com o texto impresso no *Orpheu*, naqueles poemas do livro que saíram no n.º 1; fiz prevalecer, é claro, o texto do *Orpheu*, pois esse foi revisto, com o devido cuidado, pelo Sá-Carneiro e por mim. (Pessoa, ed. Martines, 1998: 217).

3 – A aceitação de que em certas circunstâncias o editor está investido do poder de organizar materiais que não foram deixados em condições de publicação que reproduza o estado em que se encontram. Noutra carta datada de 11 de Abril de 1933 dirigida a Gaspar Simões este princípio fica evidenciado na seguinte observação sobre os *Indícios de Ouro*:

Os *Indícios de Ouro*, apesar de constituídos por poemas vários, escriptos sem intenção de formar um livro com esta ou aquella unidade, teem comtudo uma nítida congruencia íntima; representam, atravez dos varios poemas, uma phase absolutamente clara da vida mental do auctor. A *Caranguejola* (...) destoa nitidamente do conjuncto, e do mesmo modo destoam os taes ultimos poemas. Visto isto, omitti do livro a *Caranguejola*, passando-o a limpo até fechar com o *Ultimo Soneto* (Pessoa, ed. Martines, 1998: 222).

4 – Respeito pelos accidentais quando denunciam uma motivação.¹⁰ A grafia oscilante *ou/oi*, exemplificada com as formas “ouro”/”oiro”, por alegadamente ter uma dimensão rítmica, seria de manter; também deveria ser conservada a maneira como Sá Carneiro usou as maiúsculas, embora o seu regime pessoal nem sempre seja compreensível neste particular; e também deveria manter-se a pontuação destoante do padrão, em relação à qual o autor sempre se mostrara intransigente (cf. Pessoa, ed. Martines, 1998: 215-216).

Estes quatro pontos permitem configurar uma atitude editorial híbrida (a margem de manobra relativamente ao *corpus* é considerável, mas bem menor no que diz respeito a aspectos accidentais) e de consistência idiossincrática (defende-se a integração do que

¹⁰ É apenas por razões operatórias que uso o termo “accidentais”, quando o seu proponente pretende referir-se com ele sobretudo aos aspectos de apresentação formal, alheios à dimensão significativa do texto (Gregg 1951). O que Pessoa indica neste ponto é que esta componente textual é ou pode ser significativa para Mário de Sá-Carneiro, por isso devendo ser preservada.

documenta “uma phase (...) clara da vida mental” do autor, mas não o que documenta a fase anterior à maturidade artística).¹¹

Mas Pessoa foi também objecto de edição em vida e não estamos completamente em branco quanto ao modo como viu os procedimentos editoriais de que foi alvo. Em contraste com o que indicou acerca dos acidentes na edição da obra de Sá Carneiro, admitiu que em relação aos seus próprios textos se procedesse a adaptação da ortografia, em consonância com o que fosse a política ortográfica da revista que os publicasse (cf. carta a Gaspar Simões datada de 19 de Dezembro de 1930, ed. Martines, 1998: 145). Curiosamente, não há vestígio de uma preocupação muito especial com a correcção de erratas, e parecem ser umas quantas, nos poemas vindos a lume em revistas como *Athena*, *presença* e talvez no próprio *Orpheu*. Este dado é de tomar em conta especial, uma vez que se sabe como Pessoa (não) se pronunciou acerca de certos lapsos na publicação dos seus textos. A título de exemplo, Gaspar Simões deplora em carta de 13 de Outubro de 1929 as gralhas que se abateram sobre colaboração sob o nome de Álvaro de Campos saída na *presença*. Ao responder, Pessoa nada diz sobre estes problemas de transmissão e escreve: “No que diz respeito á collaboração para a “Presença”, amanhã, ou de aqui a dois ou trez dias, o mais tardar, lhe enviarei qualquer coisa” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 101, 104). Mais tarde, em 23 de Dezembro de 1930, Gaspar Simões continua a desculpar-se, agora em antecipação: “Desculpe as gralhas que por aí apareçam” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 146). Na resposta, de novo não há referência a estas questões. Isto não significa, contudo, que Pessoa não zelasse pela qualidade da reprodução dos seus textos, como se vê pela advertência acerca de um lapso num original enviado para publicação a 7 de Fevereiro de 1931:

Não é, talvez, rigorosamente preciso que v. perca tempo enviando-me provas do original, enviado por mim, que ahi tem. Confio na sua revisão. Verifico apenas que, na copia que lhe mandei da minha traducção do “Hymno a Pan”, segunda pagina, deixei de pôr, algumas vezes, o circumflexo na exclamação “Iô!” Na verdade, não devia ser preciso, mas pul-o porque quis evitar que qualquer desprevenido se puzesse a pronunciar “io”, como na palavra “rio”. Convém porisso pôr “iô” em todos os casos. (Pessoa, ed. Martines, 1998: 150).

Perante estes dados, a constante na atitude de Pessoa em relação a esta matéria (tanto no que diz respeito aos seus textos, como no que se refere a textos por si traduzidos, como

¹¹ Sobre o eventual papel do trabalho editorial sobre a obra de Sá Carneiro em relação à edição do *Livro do Desassossego* e dos poemas de Alberto Caeiro, cf. Sepúlveda, 2013: 127.

ainda em relação a textos de outros autores que transcreve) parece ser a de empenho vigilante antes de sair a colaboração, mas aceitação depois de o texto ser publicado (cf. Pessoa, ed. Martines, 1998: 163-164, 168, 217). A aceitação pode estar relacionada com a percepção de que para qualquer obra literária atingir um nível de grandeza que se situe além do sucesso na recepção imediata deve contar-se com lapsos de transmissão. Lapsos destes sinalizariam a amplitude da circulação do texto. Daí fazer sentido citar a versão que Pessoa preparou de um poema de Jacques de Cailly (Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio E3, 65-12):

Ah, cá está! Ainda bem!
É esta a boa edição,
Pois nesta página vem
Os dois erros de impressão
Que a má edição não tem.

Em contraste com esta aceitação do que afinal não pode ser inteiramente controlado pelo autor, o propósito correctivo surge com destaque evidente no âmbito da polémica em torno do livro *Canções* de António Botto. Numa reacção vibrante ao artigo de Pessoa “António Botto e o ideal estético em Portugal”, Álvaro Maia publica na *Contemporânea* um texto de extensão considerável com o título “Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal”, onde o acusa de “enfileirar entre os sinfonistas dos fedores, remexer, a mãos ambas e plenas, os escorralhos nauseantes da esterqueira romântica, olhar com amorosa complacência o pus literário dos últimos gafados” (in Leal, ed. Fernandes, 2010: 57). Podendo esperar-se uma tréplica vigorosa e analítica, Pessoa limita-se ele a deflacionar tudo quanto Álvaro Maia escrevera através de um pedido de rectificação:

Pede-nos o Sr. Fernando Pessoa que indiquemos que houve um lapso ou erro de citação no trecho de Winckelmann, na forma que lhe deu o Sr. Álvaro Maia ao transcrevê-lo do estudo “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”, em que aparece traduzido. Onde o Sr. Álvaro Maia transcreve “tem de ser concebida”, está na tradução transcrita “tem que ser concebida” – exactamente como em português. (in Leal, ed. Fernandes, 2010: 73)

Seja isto sobretudo uma manobra de polémica destinada a ignorar ou a acentuar a retórica do oponente, seja uma versão discreta de “Minha pátria é a língua portuguesa”, Pessoa desloca para aqui o que tem de pensamento correctivo em matéria de reprodução textual. Os lapsos de transmissão que atingem os seus textos, as propostas de correcção, as propostas de correcção à correcção, o esquecimento de que tais lapsos existem, tudo isso faz

parte do memorial que construímos sob a forma de homenagem à grande literatura. Tudo isso, para Pessoa, é já o mundo dos outros, o mundo daqueles que não o vêem.

Referências

Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford UP.

Gregg, W. W. (1951) “The Rationale of Copy-Text”, *Studies in Bibliography* 3.

(1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, ed. e estudo Enrico Martines, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Leal, Raul (2010) *Sodoma divinizada. Uma polémica iniciada por Fernando Pessoa a propósito de António Botto e também por ele terminada, com ajuda de Álvaro Maia e Pedro Teotónio Pereira (da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa)*, organização, introdução e cronologia Aníbal Fernandes, Lisboa: Guimarães.

Patrício, Rita (2012) *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*, Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus

Pessoa, Fernando (2000) *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2000) *Heróstrato e a busca da imortalidade*, ed. Richard Zenith, trad. Manuela Rocha, Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2006) *Escritos sobre génio e loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, tomos I-II, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

[Pessoa, Fernando] (2013) *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*, ed. Pauly Ellen Bothe, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Sepúlveda, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Lisboa: Babel.